

杨维桢戏剧序跋新论

陆林

暨南学报(哲学社会科学) 2000 年 9 月

—

[摘要]元末杨维桢的戏剧理论主要有三个方面的内容:元曲源流论、戏剧本体论和元剧时代特征论。其中,以《诗经》、《离骚》为元曲之源,认为戏剧便是借助“声文”表现“典故”以“警人视听”,否认元剧是“治世之音”等观点,皆有其现实针对性或理论深刻性。然因其是以“复古”为理论号召、以古乐府为创作专攻的文学家,故而使之戏剧研究时常处于一种低调论说、保守评价的状态中,这似乎可成为评价杨氏戏剧思想的一个基本出发点。

[关键词] 杨维桢;元曲;元代戏剧理论

[中图分类号] I 206.2 [文献标识码] A

无论是着眼于文坛,还是注目于剧坛,在元代末期,有一人绝对是举足轻重、不可漠视的。他“学问渊博,才力横轶,掉鞅词坛,牢笼当代”:[1]在文学上,致力于古乐府诗创作,开创了奇崛瑰丽的“铁崖体”诗风,[2]一时承学者众;在戏剧上,不仅有口自吹曲、身自教舞的艺术实践,不仅在末期所有剧学家中堪称师长、影响众人,而且撰写了一批较受后人重视的戏剧序跋体论文(数量之多,在元代戏剧学史上,只有前期的胡祇遹可与之相提并论)。此人,便是被清代四库馆臣誉为有“横绝一世之才”[3]的杨维桢。

杨维桢,字廉夫,号铁崖、铁雅、东维子、铁笛道人等,诸暨(今属浙江)人。生于元成宗元贞二年(1296),享年七十五岁。著有《春秋合题著说》、《史义拾遗》、《东维子文集》、《铁崖古乐府》、《复古诗集》、《丽则遗音》等(参见《四库全书总目》有关提要)。

纵观杨维桢一生,履历上确可“以五十岁为界”, [4]分为前后两期。前期末中试前不去管它,进士后约二十年间,从政时多,在野时少,虽官阶不显,却有职在肩;后期约二十五年间,从政时少,在野时多,浪迹于东南水乡,可谓横笛游吴越,携

伎走江浙^[ii],有关戏剧散曲的序跋便多写于此时。其前后思想的大致特点,诚如学界所指出的那样“前期倾向于崇儒尚理、忠君忧国,后期侧重于尊情尚俗,乃至任性放纵”,^[4]确为识者之论。当然前期并非没有尊情尚俗的一面,如最能表现其对自然追求、对食色的肯定等“世俗情趣”^[5]的古乐府诗,便主要写于五十岁之前ⁱⁱ^[iii]);后期也非没有忠君忧国的一面,如至正八年(1348)曾嘉许天台李廷臣“虽在布衣,忧君忧民之识时见于咏歌之次”的时代。^[6](卷七)或者说,由于维桢“所处的时代是复杂的,其经历、思想也是复杂的”^[5]可能更恰当一些。从某种程度上说,其戏剧学的有关论述也构成了一种思想矛盾体。

一、元曲源流论

对新兴文艺样式“今乐府”——元曲,杨维桢在撰于至正七年(1347)的《周月湖今乐府序》这篇重要曲论中,以肯定的语气论说“词曲本古诗之流”。所谓“古诗”,即是以《风》、《雅》为代表的诗三百等古代民歌,所以又说:“既以‘乐府’名编,则宜有风、雅余韵在焉。”这种以古诗为标准来评价今曲的批评方式,是与其古乐府创作以“复古”为号召完全一致的。以《诗经》为北曲之源,确实是“对于元代新兴的、活泼而自然的戏曲给予高度的评价”,^[7]有助于肯定元曲的价值和地位。但是,杨氏同时又反对北曲创作“逐时变、竞俗趋,不自知其流于街谈市谚之陋”,则是对元曲“活泼而自然”的民间文艺风格的明确抵制,从而使自己在元曲源流论的评价上处于一种相互冲突的境地。忽视这一点,不能不说是杨氏元曲源流论认识上的偏差。

其实,杨维桢对北曲创作“逐时变、竞俗趋”的批评,不仅与自身古乐府尊情尚俗的内在精神和审美情趣相抵牾,而且与其远离“雅正”的诗句风格相矛盾。明代胡应麟(1551~1602)《诗薮》就曾指出杨氏《香奁八咏》“是曲子语约束入诗耳,句稍参差,便落王实甫、关汉卿”。^[8]从元代戏剧学史的角度看,则是从元代前期胡祇遹“乐音与政通,而伎剧亦随时所尚而变”(《赠宋氏序》)的著名论断的倒退。

此外,杨维桢以古诗为今曲之源,有时也暗含着不满的意味。如他给《渔樵谱》作序时,就曾这样说过:

诗三百后,一变为骚赋,再变为曲引、为歌谣,极变为倚声制辞,而长短句、平仄调出焉。至于今乐府之靡,杂以街巷齿舌之狡。诗之变,盖于是乎极矣!

——《〈渔樵谱〉序》[6](卷一)

对今乐府——元曲豪辣灏烂、奔纵恣肆的艺术品格,对它的天然机趣、世俗情味的语言形式,分别以“靡”和“狡”相概括,贬意也自在其中了。考虑到这是一篇为“遗山天籁之风骨、《花间》镜上之情致,殆兼而有之”的词集作序,美学观点之偏于雅正,还是合乎情理的。

最能体现杨维桢元曲源流论的矛盾心态,是至正十二年(1352)为吴兴沈子厚散曲所撰序文的开篇语:

或问:《骚》可以被弦乎?曰:《骚》,《诗》之流。《诗》可以弦,则《骚》其不可乎?或于曰:《骚》无古、今,而乐府有古、今,何也?曰:《骚》之下为乐府,则亦《骚》之今矣。然乐府出于汉,可以言古;六朝而下皆今矣,又况今之今乎?吁,乐府曰“今”,则乐府之去汉也远矣!——《沈氏今乐府序》[6](卷一)

这段文字,语句似乎有些绕人,其实旨在“论次乐府之有古、今”。其观点不外是:《诗经》之流为《楚辞》,《楚辞》之流为汉魏古乐府。古乐府之流则为今乐府即元曲。这段话主要是从可以“被弦”入乐的特点来总结从诗三百到元曲的艺术特性,从而论定了《诗经》是元曲的远源。但是在所举的文体中,他最为推崇并竭力倡导的是古乐府。早年与李孝光倡和此体,“泰定文风为之一变”(《潇湘集序》[6](卷一)),是令其颇为自豪的。一时间“吾铁门称能诗者,南北凡百余人”(杨维桢:《可传集》序[10])。然而除了盟主之外,毕竟没有堪称大家之士,难以与盛行当时、有“一代词伯”参与其事的今乐府相抗衡。所以对于元曲,既肯定它源于《诗经》、源于乐府,又要挑它“去汉也远”、“街谈市谚”的毛病。从“乐府曰‘今’,则乐府之去汉也远矣”的慨叹中,表面上似乎是说今乐府不如古乐府;其实,序中“杨、卢、滕、李、冯、贯、马、白,皆一代词伯而不能不游于是”诸语,已实实在在地展露出一位在客观上认识到新兴元曲的历

史地位和存在价值、主观上又受制于自身的创作思想和复古追求的诗人,在古乐府不敌今乐府时的无奈和失落。

二、戏剧本体论

在杨氏之前的元代戏剧学史上,关于什么是戏剧的问题,不能说无人思考过,前期胡紫山《赠宋氏序》对何谓“杂”剧的解释,中期虞集对“杂剧”的有关论断ⁱⁱⁱ^[iii],都曾涉及到这一问题,但皆不如杨维桢诸论完备或全面。他在至正六年(1346)给剧作家钱塘王晔《优戏录》写过一篇序文,文字稍长,略引如下:

侏儒奇伟之戏,出于古亡国之君。春秋之世,陵辄大诸侯,后代离析文义,至侮圣人之言为剧,盖在诛绝之法!而太史公为滑稽者作传,取其谨言微中,则感世道者深矣!钱塘王晔,集历代之优辞有关于世道者……凡若干条,太史公之旨,其有概于中者乎?……观优之寓于讽者,如漆城、瓦衣、雨税之类,皆一言之微,有回天倒日之力,而勿烦乎牵裾伏蒲之勃也。则优戏之伎虽在诛绝,而优谏之功岂可少乎?……至其锡教,及于弥侯解愁,具死也,足以愧北面二君者,则忧世君子不能不三口昔于此矣!——《〈优戏录〉序》[6](卷一一)

此时的杨维桢已五十一岁,他以“忧世君子”自居,摆出一付卫道者的模样,对敢于离析儒学经典、调侃戏弄圣人的优伶,斥以“盖在诛绝之法”,较之元律“诸乱制词曲为讥议者流”、[11]明律“凡乐人搬做杂剧戏文,不许妆扮……先圣先贤神像,违者杖一百”[11]远为严厉。但值得注意的是:他对什么是“优戏”的认识是从“伎”艺和“功”能两个方面来评价的。只可惜过于强烈的忧世意识,使之对“优谏之功”强调太过,而对“优戏之伎”贬之太甚。殊不知“诛绝”了戏之伎,谏之功又将焉存?

至其晚年,曾给傀儡戏下过一个定义:“引以人音,至于嬉笑怒骂,备五方之音,演为谐诨咽哑而成剧者。”(《朱明优戏序》[6](卷一一))这是一个偏重于艺术形式的定义,认为戏剧(广义的)就是由演员表演嬉笑怒骂各种情感和谐诨咽哑各种动作;但在同篇文章中,他又指出“俳优侏儒之戏”高于百戏之处,是在于“或有关于讽谏而非徒为一时耳目之玩”,这是一个偏重于表现内容的说法,显示出

戏剧学家对戏剧的社会功能和思想倾向的关注。在此序中,“耳目之玩”与“讽谏所系”已非对立不可并存,或者说已看出讽谏之功便系于耳目之玩中,但两者的理论联系在论述上还不是紧密无间的。

最能体现杨维桢戏剧本体观的,是他对关汉卿、庾吉甫杂剧创作总体特征的概括:

其于声文,缀于君臣、夫妇、仙释氏之典故,以警人视听,使痴儿女知有古今美恶成败之观[劝]惩,则出于关、庾氏传奇之变。

——《沈氏今乐府序》

在他看来,所谓戏剧,就是作家进行剧本创作,将声律、文辞与一定的故事情节相连缀、相配合,也即是借助声律文辞等手段表现特定的“典故”,通过刺激欣赏者的视听感官,使之了解历史的盛衰成败,感受人生的美丑善恶。

杨氏这段话,涉及到作家、剧本、戏剧功能、传播方式、接受对象等本体论要素,作为文学性的戏剧定义,其理解还算是比较全面的。尤其是明确将普通观众——“痴儿女”视为戏剧欣赏的主体、戏剧作用的主要对象,其理论的鲜明性,可以说是前无古人的。所谓“痴儿女”,就是那些剧场内“层层叠叠团坐”(元杜仁杰《庄家不识构栏》[耍孩儿五煞])的构栏观众们,也是那些昼观“聚嬉”、纷然“浪悲”的街头看客们(元赵半闲《构栏曲》)。正是他们,奠定了元剧繁荣最为广泛的群众基础。在理论上视之为戏剧作用的当然对象,在戏剧学史上始自杨维桢。

但是,其戏剧本体论也有先天性缺陷。从戏剧学体系看,作家(剧本)和观众,皆在其论述范围之内;唯有演员在剧本与观众之间的桥梁作用,已逸出其理论视野。好像观众只要直接面对缀于典故的声文而无需艺人的搬演便可接受视听之警。这不知是否为明代杂剧案头化的先声,但却是因忽略了戏剧艺术鼎足之一演员的作用,而成了一个纯文学化的戏剧本体论。从本体论内部看,劝惩讽谏念念不忘,娱乐消遣(“耳目之玩”)罕见论及;“警人”强调太过,“娱人”重视不足。尽管杨维桢对劝惩、讽谏的大力张扬自有其历史、时代和个人的原因,也有其理论提出的实践意义;但是对元曲“自娱娱人”[12]的忽略和无视,却与论者本人同期“耽好声色iv[iv]”的生活经历和“声伎高宴v[v]”的艺术实践是颇相径庭

的。这种理论与实践的背反现象,或可对照其后期忠君忧民与任情放纵的思想矛盾来体味;但笔者倾向于这样的看法:“老子之疏狂”(陶宗仪《南村辍耕录·金莲杯》)的表面,难掩其“忧世君子”的内心。起码在其戏剧学思想中,忧世意识占了娱玩意识的上风。

三、元剧时代特征论

对当代戏剧——元曲创作的研究,在论述范围上杨维桢并没有超出前人的话题,但在具体观点上却与前人大唱反调。所谓“前人”,在此处是确指的,就是《中原音韵》及其序文的有关作者,而话题就是元曲创作是何种时代的产物。周德清《中原音韵正语作词起例》第二十二则,在论说南宋戏文如《乐昌分镜》之类“总亡国之音,奚足为明世法”之后,谈到了元曲创作所反映的时代性质:“惟我圣朝兴自北方,五十余年,言语之间,必以中原之音为正,鼓舞歌颂,治世之音。”明确提出元曲为鼓舞歌颂的治世之音。此论一出,应者甚众。其友罗宗信序《中原音韵》即云:“北方诸俊”新声一作,“实治世之音也”。七十老人虞集也认为“北乐府”是“足以鸣国家气化之盛”的“正声”;“凡所制作”,“一洗东南习俗之陋”(虞集:《中原音韵》序)。杨维桢却对这些论点深不以为然,他尖锐地指出,如果对关、庾氏所撰以警人视听、使痴儿女感受古今劝惩的杂剧创作,“或者以为‘治世之音’,则辱国甚矣!吁!《关雎》、《麟趾》之化,渐渍于声乐者,固若是其班乎?”这里虽然没有点名批评,但矛头所向,应该是明显不过的事情。

对杨氏“其于声文……则出于关、庾氏传奇之变”的剧论,凡论及元代曲论者,均给以高度评价;而对“传奇之变”后的上引诸语,却未见有人论及。然而,如果忽略了这后一段话语,便难以全面理解或准确认识杨氏戏剧学的矛盾意识。细究其反对元剧为“治世之音”,大约是基于两种观点:

一是认为以关、庾氏传奇为代表的元剧创作,从剧情上看反映的不是治世的盛景,内容上的劝惩性、批判性,不应是国泰民安时所应有的产物。如果说它是治世之音,则是对国家的严重侮辱。庾天锡剧作均已散佚不便评说(然其《玉女琵琶怨》、《列女青陵台》、《隋炀帝游幸锦帆舟》、《杨太真浴罢华清宫》

诸剧当分属怨世、讽世、刺世之作),关汉卿现存诸剧,不论是从总体倾向上来说,还是就其代表作来论,若说是“治世之音”,确实是莫大的嘲讽。

二是认为关、庾氏“以警人视听”的戏剧创作,从美学风格上看与传统的治世之音凿枘不合。所谓“《关雎》、《麟趾》之化,渐渍于声乐者”,指的便是真正的治世之音教育、影响人的方式:“渐渍”——浸润、渍染和感化。这两句话根源于汉代《毛诗序》,上句为原文照引,下句是化用其意。上句是《毛诗序》在解释为什么《关雎》、《麟趾》皆列于《国风·周南》时所言:“《关雎》、《麟趾》之化,王者之风,故系之周公;南,言化自北而南也。”《麟趾》即《周南》最后一篇《麟之趾》,《诗小序》认为它与首篇《关雎》遥相呼应:“《关雎》之化行,则天下无犯非礼,虽衰世之公子皆信厚如麟趾之时也。”而下句“渐渍于声乐”大约化用的是“《关雎》,后妃之德也,风之始也。……风,风也,教也;风以动之,教以化之……情发于声,声成文谓之音;治世之音安以乐”诸句。两句共同表达了这样的思想:真正的治世之音,是像歌颂贤淑后妃、仁德公子的关、麟那样,以安而乐的平和风格,对人民起到风教感化作用。而在杨氏看来是以警人为特征、以劝惩为目的的元剧创作,“固若是其班乎?”怎么可以被同样称为是“鸣国家气化之盛”的“治世之音”呢?

那么,元剧创作究竟体现了怎样的时代之音?杨维桢没有(或许是不便)明说,但从《毛诗序》中仍不难找出答案:

治世之音安以乐,其政和;乱世之音怨以怒,其政乖;亡国之音哀以思,其民困。

……至于王道衰,礼义废,政教失,国异政,家殊俗,而变风、变雅作矣。

所谓风、雅之“变”,指的是“时世由盛变衰,政教纲纪大坏vi[vi]”杨维桢“关、庾氏传奇之变”的变,即与此同义。其表面上是说关、庾氏剧作为今乐府之变,实质上是沿用《毛诗序》之意,说明关、庾所作反映了“王道衰,……家殊俗”的社会现实。鉴于其归纳的劝惩、警人的美学风尚与“怨以怒”最为接近,其潜台词当是以“乱世之音”来评价以关、庾氏戏剧创作为代表的元剧时代特征。

杨维桢元剧创作非“治世之音”说,不仅见解的深刻性是前无古人,直接启示着今人的研究;而且其准确性也高出“北方诸俊”所作皆“治世之音”的笼统提法。面对大致相同的研究对象而得出尖锐对立、完全相反的结论,当主要是时

代的差异所造成的。罗、虞序书身处“天下治平”之时vii[vii],杨维桢撰此文乃是“民日不聊生”的乱世之秋。时代不同,感受也就各异。而杨维桢能将异于前人的感受用“辱国甚矣”的激烈言辞表达出来,又自有其个人的原因在。其性格遭际,友人的总结是“数奇谐寡”[13],史传的评价是“狷直忤物”[2],反对者言其“志过矫激viii[viii]”,自叙则是“余性急率”(《吴君见心墓志铭》,《铁崖先生古乐府》附)。无论是“谐寡”、“狷直”、“矫激”还是“急率”,发为剧论,自然容易表现为恺切率直、慷慨激烈。

但是,杨氏的反“治世之音”说,与其说是对关、庾剧作的“赞扬ix[ix]”毋宁说再次反映出其戏剧学思想的矛盾意识:从戏剧与时代的关系论,在乱世之秋戏剧确应以劝惩的内容去警人视听;从乐府的传统论,警人劝惩的美学风尚又确与风教化人的遗韵大异其趣。因此,关、庾氏剧作固然有其产生的合理性,但终究只是今乐府的变体而非正体,这恐怕是杨氏有关剧论的本意。而在一位复古诗人的眼中,今乐府已是古乐府之等而下者,更何况今之变乎?

作为一位以“复古”为理论号召、以古乐府为创作专攻的元末文学大家,杨维桢无论是文学思想还是诗歌实践,都在提倡以古体的形式来表现现实,提倡褒贬世道、臧否人心的内容倾向,不是为古而古、无为而作。其门人吴复(约1300~1343)所编杨氏《铁崖先生古乐府》的有关评语,对这种创作倾向多有揭示:

上至精卫之古愤,下至刺客之悲歌,而美刺存焉,劝戒彰焉。读者有所感发,则事父事君,而天伦无不厚矣!——卷一总评

盖伤世教之陵替、时事之间关,大而天变。细而民情,微几沉虑,寓于谏讽之中。闻之者可以戒,采之者可以观矣!——卷五总评

此外,卷六、卷七总评也分别有“其激扬世教,岂小补哉”和“其旨则劝善惩恶,盖亦不无补云”诸语。作为被评者,杨氏曾肯定吴复的“评注”是“能道余所欲言,余善其能知诗”(《吴君见心墓志铭》),可见吴复所言皆为作者心声,是为其所首肯的“知诗”之论。而内容要有美刺、劝戒、天变、民情,但表达则是“寓于谏讽”、接受则是“有所感发”,仍然是《毛诗序》“上以风化下,下以风刺上,主文而谏谏”、讲究温柔敦厚、委婉规陈的一路x[x]。晚年杨维桢,于至正十九年(1359)为同时代的王逢诗集作序时,曾借评杜甫,再次陈述了既要反映、批判现实,又要隐约、委婉表达之创作观:

世称老杜为诗史,以其所著,备见时事。予谓老杜非直纪事史也,有《春秋》之法也:其旨直而婉,其词隐而见。——《〈梧溪诗集〉序》[6](卷七)

所谓《春秋》之法,不仅仅是指通过叙史事来褒贬是非,有批评与表彰,而且是指表达上要曲折婉约。

以这样的文学观和美学观来看待元代戏剧,便很难摆脱矛盾的处境:“古今美恶成败之劝惩”固然是古乐府创作和《春秋》笔法题中应有之义,“可被于弦竹”(《周月湖今乐府序》)也使今乐府(北曲)与古诗歌(诗经)联上了远缘;但直露斩截的针砭、酣畅俗野的曲风,又是令讲究“风雅余韵”的复古诗人难以接受的。从而使杨氏的戏剧学研究时常处于一种低调的论说、保守的虞集《中原音韵》序:“方今天下治平,朝廷将必有大制作,兴乐府以协律。”评价之状态中。然而,正是在与古诗歌从表现内容、表达方式、美学品格到接受对象的参比对照中,杨维桢对戏剧艺术作出了以声文缀典故、以警痴儿女视听、使知古今劝惩等特性的概括,并对以关、庾为代表的剧作特点以“乱世之音”相暗示。这,无论如何不能不说是元代戏剧学的理论进步,并且是对元代戏剧研究的理论贡献。此外,其直接批评众所周知的元曲“治世之音”说是“辱国之论”,亦开戏剧学史上辩争驳难之风,于明代戏剧学的繁荣,影响至深至远。相比之下,其论元曲创作应“文采、音节”兼通(《周月湖今乐府序》)所包含的文律双美思想,尽管最受今人称道,其实只不过是前此的周、罗、虞诸人有关论点的重复而已。

[参考文献]

- [1]钱谦益 列朝诗集小传[M] 上海:上海古籍出版社,1983 20
- [2]明史[M] 北京:中华书局,1974 7309,7308
- [3]四库全书总目[M] 北京:中华书局,1987 1462
- [4]陈书录 杨维桢——明代诗文逻辑发展的起点[J] 南京师大学报,1995,(3)
- [5]陈建华 中国江浙地区十四至十七世纪社会意识与文学[M] 北京:学林出版社,1992 38,39 [6]杨维桢 李仲虞诗序[A] 东维子文集[C] 四部丛刊影抄本
- [7]陈建华 论杨维桢的戏曲理论与实践[J] 复旦学报,1984,(6)
- [8]陈衍 元诗纪事[M] 上海:上海古籍出版社,1987 376
- [9]胡祇遹 紫山大全集(卷八)[M] 四库全书本
- [10]袁华 可传集[M] 四库全书本

[11]王利器 元明清三代禁毁小说戏曲史料[M] 上海:上海古籍出版社,1981 3,11

[12]王国维 宋元戏曲史[M] 北京:商务印书馆,1944 99

[13]焦竑 国朝献徵录[M] 上海:上海书店 1987 5054

注解:

按, 原为页下注,现改为尾注,并做相应调整:

i[i] 杨维桢《风月福人序》:“吾未七十,休官在九峰三泖间殆且二十年,优游光景,过于乐天。有……桃叶、柳枝、琼花、翠羽为歌伎。”《东维子文集》卷九。

ii[iii] 《铁崖先生古乐府》编成于至于正六年(1346)五十一岁时,见编者吴复序。

iii[iii] 孔齐《虞邵庵论》:“所谓杂剧者,虽曰本于梨园之戏,中间多以古史编成,包含讽谏,无中生有,有深意焉。”《至正直记》卷三。

iv[iv] 陶宗仪《金莲杯》:“杨铁崖耽好声色,每于筵间,见歌儿舞女有缠足纤小者,则脱其鞋载盃以行酒,谓之‘金莲杯’。”《南村辍耕录》卷二三。

v[v] 杨维桢《风月福人序》:“东诸侯如李越州、张吴兴、韩松江、钟海盐,声伎高宴,余未尝不居其右席。”“东诸侯”系指张士诚驻扎各地的诸将。

vi[vi] 郭绍虞主编《中国历代文论选》一册第 66 页“变风变雅”注,上海古籍出版社 1979 年版。在《国风》中,一般认为《邶风》以下十三国风为变风,即为《周南》、《召南》等正风之变。

vii[vii] 虞集《中原音韵》序:“方今天下治平,朝廷将必有大制作,兴乐府以协律。”

viii[viii] 《论欧阳玄荐其修史,“司选曹者”反对曰:“杨公虽名进士,有史才,其人志过矫激。”杨维桢:《上宝相公书》,《东维子文集》卷二七。

ix[ix] 《论中原音韵》:“杨维桢就赞扬关汉卿、庾吉甫两人作品……。”中国戏剧出版社 1990 年版第 159 页。

x[x] 郭绍虞《中国文学批评史》六七:“由温柔敦厚言,所以重在比兴,重在蕴蓄,重在反复唱叹,重在婉陈,重在主文谲谏。”